

**Manfred Wagner**

## **Reproduzierende Künstler in Österreichs kollektivem Gedächtnis**

Man könnte als Autor, der sich sein ganzes wissenschaftliches Leben mit der Frage von Kunstproduktion, -reproduktion und -rezeption beschäftigt hat, sich versucht sehen, als komplexe Antwort eine Fragestellung zu wiederholen, die 1985 in einem A.E.I.O.U.-Buch<sup>1</sup> schon einmal aufgeworfen wurde: Interpretation statt Produktion? Ging es aber damals in grosso modo um eine Zustandsbeschreibung der Zweiten Republik, so stellt sich heute die Frage dringlicher, weil sich die Kluft zwischen Kunstproduktion und -reproduktion realiter nahezu stündlich erweitert. Dies mag dem Beobachter der Szene vor allem deswegen weniger auffallen, weil in der medialen Widerspiegelung das Bild geschönt erscheint, selbst Hochglanzmagazine gerne ihre Kulturzuständigen mit deren Lieblingsautoren reden lassen (schon weit weniger mit den Komponisten) und gerade in den letzten 15 Jahren eben jene Autoren vehement zu innenpolitischen Geschehnissen Stellung nahmen und an Schärfe der Polemik ihren weit weniger intellektuellen Gegnern in nichts nachstanden. Das Ergebnis dieses Medienrankings ist insofern verzerrt, weil es dabei fast nie um Kunst und damit zusammenhängende Fragen ging, auch wenn diese manchmal mühsam heraufargumentiert wurden, sondern um politische Auseinandersetzung. Das soll nun keineswegs zu dem Schluss führen, als hätte Kunst nichts mit Politik<sup>2</sup> zu tun, aber die Konsequenz hätte lauten müssen: Kunst als Argument und nicht die Argumente der Künstler, die der Philosoph Rudolf Burger<sup>3</sup> in einer Polemik deswegen auch scharf geißelte. Auf die Frage nach den Inhalten der auch von diesen Künstlern geschaffenen Büchern und Theaterstücke erhält man in der Regel keine Antwort.

Wie immer genügt für Marketingpräsenz das Logo des Namens und möglicherweise gerade noch der Titel. Da werden wohl eher schon Einschätzungen stimmen, dass kaum mehr als 5 % der Österreicher ihre zeitgenössischen Dichter kennen. Eine Frage, die bei zeitgenössischen Komponisten vermutlich in Promille-Grenzen absinkt.

Was die Vergangenheit angeht, führt unangefochten Wolfgang Amadeus Mozart, ein Phänomen, das gesondert zu untersuchen ist,<sup>4</sup> gefolgt wahrscheinlich von der Familie Strauß mit Präferenz des Johann und jenen Komponistennamen, die man eher aus dem Konzertsaal oder der Oper kennt.

Dass reproduzierende Künstler, also im wesentlichen Interpreten geschaffener Kunstproduktionen, populärer sein dürften, hängt sicher auch mit deren häufigen Auftritten in der Medienwelt zusammen, scheint aber gerade in Österreich auch das Resultat einer historischen Entwicklung zu sein, die sich fast kontinuierlich mit sinuskurvenartigen Veränderungen durch das gesamte letzte Jahrtausend zog, also jenem historischen Raum, der mehr oder weniger zufällig auch mit der Existenz dieser Region und unserem geschichtlichem Interesse in der Regel zusammenfällt.

### **Zu den Wurzeln der reproduzierenden Priorität**

Am Beginn dieser Entwicklung stehen der Katholizismus, der bereits in der Römerzeit ab dem 3. Jahrhundert Fuß gefasst hatte und ab 976 die Babenberger.<sup>5</sup> Durch die Ausweitung der katholischen Glaubenslehre wurden die Bildungsinstitutionen neuer Klöster (die Erzabtei St. Peter zu Salzburg wurde um 690 als ältestes bestehendes Kloster gegründet!) rasch ausgeweitet und fungierten so als Träger jener Kunstproduktion, die gemäß den alten septem artes liberales auf Gleichwertigkeit von Ethik und Ästhetik, von Sprache, Musik und Bild aufgebaut war, was immer auch bedeutete, dass jedwede Formulierung in einem der Medien das Zeigen von Bildung inkludierte, damit die geistige Repräsentanz der Entstehungsstätte dokumentierte. Höfe wie jener Leopolds V. (1177-1194) wurden der Kultur wegen gelobt, und Rudolf IV. (1339-1365), der 1358 die Regierung übernommen hatte, ging als "der Stifter" in die Geschichte ein, nicht durch die Falsifikate (darunter das Privilegium maius), nicht durch sein "Ungeld" (eine zehnpromzentige Getränkesteuer), nicht durch die "Rudolfinische Hausordnung" (die die Teilung der habsburgischen Besitzungen verhinderte), sondern durch die Tatsache, dass er 1359 den Grundstein für den Südturm von St. Stephan, 1365 die Universität gründete und 1356 die Hofkapelle analog dem päpstlichen Hof von Avignon und dem Hof Karls IV. in Prag ausweitete. Allein die Tatsache, dass der Ruf vieler Auftraggeber vom Rang der Lyrik abhing, die sie zu sich in Beziehung zu bringen vermochten, belegt jenes andere Verständnis von Repräsentanz.

Dass die bürgerliche Seite dieser Verpflichtung zum Geistigen nicht nachstand, belegen Entfaltung und Blühen des Meistersanges, dessen Schulen in Schwarz in Tirol, in Steyr, Wels und Eferding mit Sicherheit bestanden, in Waidhofen an der Ybbs, in Eisenerz,

Innsbruck, Moosburg in Kärnten, Wiener Neustadt und Wien möglicherweise vorhanden waren. Der Ruf der österreichischen Meistersinger reichte bis Straßburg und belegt, dass neben der höfischen Kunst diese neue Entwicklung von Anfang an mit dem europäischen Standard Schritt hielt.<sup>6</sup>

Diese Repräsentanz war nicht nur Zeigen von Herrschaft, wie heute oft trivial ausgelegt wird, nicht nur Glorifizierung des eigenen Ruhms, sondern auch die Darbietung des Selbstverständnisses hinsichtlich der Denk- und Empfindungsfähigkeiten, also der Vorweisung kognitiven und emotionalen Wissens in der Holistik der künstlerischen Produktion. Man muss bedenken, dass alle Melodien sowohl in Gottesdiensten als auch im weltlichen Konnex ausschließlich mündlich tradiert wurden, wobei die Neumensprache, jene Ahnen der heutigen Notenschrift, im österreichischen Raum erst im 10. Jahrhundert nachgewiesen ist und so lokal differenziert war, dass man nach Orten bestimmte Schreibschulen bezeichnete (Melk, Salzburg). Erst ab dem 14. Jahrhundert wurde die von Frankreich kommende Quadratnotation und die deutsche Choralnotation allgemeiner verwendet.

Daher ist ganz offensichtlich, dass dem reproduzierenden Künstler, sprich Interpreten, die zentrale Rolle der Gestaltung zukommt, weil er aus alter Überlieferung die festgelegten Choralnormen weiß, aber auch er, sofern er daran etwas ändert und Zusatzstücke etc. einführt, zum Interpretenkomponisten wird. Dies gilt beispielsweise für den einzig namentlich bekannten österreichischen Musikschriftsteller des Mittelalters Abt Engelbert von Admont (gest. 1331), der auch als Autor von zwei umfassenden Reimpсалterien auf Jesus und Maria bekannt wurde. Die musikalische Produktion weitete sich über die traditionellen Gattungen des Chorals auch auf neuere Gesangsformen aus: Hymnen, Sequenzen, Reimoffizien, lateinische und sogar deutsche Lieder bis hin zu den Vagantenliedern und dem Minnesang. Die Autoren sind oft anonym und erfahren nur dann Identifizierung, wenn sie auch neben ihrer musikalischen Tätigkeit anderes tun, oder wie Konrad Marner (1200-1270) als Enzyklopädist der damalig aktuellen internationalen Literatur bekannt sind. Wir wissen aber weder, wer der Mönch von Salzburg war (manche vermuten den Erzbischof selbst) und kennen die Minnesänger Walther von der Vogelweide oder Neidhart von Reuental oder Ulrich von Liechtenstein etc. aus höfischen Quellen deren Rittertum oder Adeligkeit wegen.

Es ist kein Zufall, dass im Zusammenhang mit dieser Komponisten-, Interpretengeneration auch jene das ganze Jahrtausend prägende Form des gesungenen Spiels auftaucht (ein Magierspiel erstmals in Lambach im 10. Jahrhundert), ein Kennzeichen für die Bevorzugung

des gestischen Elements, das etwas vereinfacht gesprochen, einen Wesensunterschied österreichischer zu anderen Musiken darstellt. Gemeint ist damit das redende Prinzip zwischen mehreren Personen, das sich im theatralischen per se ergibt, aber auch im Ritual (der katholischen Gottesdienstordnung) erfolgreich war, und daselbst auf die Vokal- und Instrumentalmusik, auch ohne dargestellten Handlungsablauf, übertragen wurde. Diese rhetorische Formulierung, wo die Sprechweise als zentrales Kommunikationsargument gilt und nicht das geschriebene Wort wie im Protestantismus, stand zweifellos bei der Etablierung des Spiels, gleichgültig ob geistlich oder weltlich Pate. Träger dieses Spiels waren Spielleute, also wieder Komponisten, Interpreten, aber auch Spaßmacher, Jongleure bis hin zu Hofnarren, die sich schnell organisierten (z.B. die Bruderschaft Nicolai an der Wiener Kirche St. Michael spätestens seit 1288) oder auch von der Obrigkeit kontrollierend organisiert wurden (z.B. das sogenannte Spielgrafenamt, das erst im 18. Jahrhundert aufgegeben wurde).

So steht schon im Mittelalter, resultierend aus der katholischen Religion mit ihrer oratorischen Präferenz und der Bildungsstruktur der Klöster und Höfe jene prägende Konstante fest, die sich ungebrochen bis ins 20. Jahrhundert als gestisches Element behaupten sollte und per Definition bereits dem Träger dieses Gestus eine gewisse Vorrangstellung gegenüber dem Schöpfer des Gestus einräumte.

Dass es der Obrigkeit möglich war, in diesen Gestus auch aktiv einzugreifen, wird nicht nur aus der Koinzidenz von Schöpfer und Interpreten vieler Führungspersönlichkeiten (was bis ins 19. Jahrhundert dauern sollte) sichtbar, sondern auch am Auftragssystem, das nahezu 100 % der Kunstproduktion bestimmte. Es gibt keinen wie immer gearteten Anlass aus dem heute modischen Missverstehen der Künstlerautonomie dafür Stichwörter wie Freiheit, Anpassung, Affirmation, Repräsentanz, Zwang, Beeinflussung, Manipulation und ähnliche Begriffe, die allesamt von der Schimäre der absoluten Freiheit des Komponisten im Sinn des 19. Jahrhunderts ausgehen, zu suchen.<sup>7</sup> Dass diese Freiheit niemals eine totale war, der Komponist immer, ob er wollte oder nicht, in die Sozialisation seiner Zeit eingebunden, von ihrer Politik betroffen und gerade aufgrund seiner kreativen Fähigkeiten höchst sensibilisiert für das gesellschaftliche Ambiente war, wird vergessen zugunsten eines idealistisch artikulierten Unabhängigkeitsgedankens, der genau genommen eher eine menschliche Devianz wäre, denn eine Tugend. Die Entscheidung eines Maßes an Unabhängigkeit fällt immer die schöpferische Persönlichkeit selbst, gleichgültig von wem auch immer der Auftrag kam oder der Anlass gegeben wurde.

Die entscheidende Argumentation der künstlerischen Persönlichkeit liegt in der Akzeptanz bzw. Verweigerung des Anlasses, in der Übernahme bzw. Ablehnung des Auftrags, gleichgültig, ob er fremd erteilt oder sich innerlich selbst gegeben wurde. Mit der Themensetzung und dem Willen sich ihr zu stellen, ist die zentrale Entscheidung des Künstlers gefallen für den Weg, der bis zum Resultat der Arbeit führt, wobei für das Produkt ähnliche Prämissen gelten wie für die Entscheidungsphase. Gleichgültig, ob fremd oder von einem selbst akzeptiert, gleichgültig ob welcher Einschätzung dieses Produkt steht, ist nicht mehr an der Erfüllung eines Auftrages zu messen, sondern nur mehr an der Bewältigungsstrategie des Themas.

Auch die funktionalen Kriterien sind letztlich keine Variablen. Jedwede Musik ist, streng gesprochen, funktional verfügbar und auch funktional intendiert, wobei der Autonomieanspruch nur eine Schutzvokabel für eine musikalische Form darstellt, die sich der verbalen Deutungsmöglichkeit nicht ohne weiteres preisgibt. Zwar scheint Joseph Haydns Verdikt vom Ausdenken einer Geschichte<sup>8</sup> vor dem Beginn der Niederschrift eines Werkes nach wie vor gültig zu sein, allerdings erschließt sich diese Geschichte nur selten eindeutig und braucht zur rationalen Wiedererkennung eine Reihe von Faktoren, die härtester analytischer Arbeit in jeder Hinsicht bedürfen. Hier spielen Musikkennntnis, die Geschichte ihrer Melodie, der Affekte, der rhythmischen Besonderheiten, ihrer Semiotik und Semantik eine zentrale Rolle, wobei auch die gefinkeltste und differenzierteste Analyse maximal auf der Kurvenlinie einer asymptotischen Annäherung festzumachen wäre.

Auch in der Adaption an die Ansprüche, gleichgültig, ob die fremden oder die eigenen, scheint kein wesentlicher Unterschied für die Komponisten sichtbar. Der Häufigkeitsgrad von Veränderungen (leider oft mit dem Begriff Verbesserungen assoziiert) ist von solchen, die eingefordert werden, überblicksmäßig gesprochen wahrscheinlich nicht höher als solche, die Komponisten aus eigenem Antrieb vornehmen.<sup>9</sup>

Auftragsmusik ist, konkret formuliert, entweder Repräsentanz oder Unterhaltung. Beide Begriffe sind soweit differenzierbar, dass sie auch in einigen Gattungen (Menuetten beispielsweise) nahezu ident erscheinen. Ihre Bedeutung für die Musikpflege wechselt verschiedentlich im Lauf der Geschichte und beide Faktoren lassen sich unter wechselseitigen Bedingungen betrachten.

Der Spielmann des Mittelalters, gesellschaftlich als Kommunikations- und Unterhaltungsträger definiert, wird in seiner überragenden Professionalität auch zum Repräsentanten des

Kulturstatus einer Herrschaftsfamilie. Die Oper, in ihrer italienischen Frühzeit als falsch verstandene historische Geistigkeit<sup>10</sup> intendiert, entwickelt sich schnell zum Unterhaltungsmodell Nummer 1 der aus dem Boden schießenden Theater. Mozarts gesamte nach seinen eigenen Worten “zur Unterhaltung” geschriebene Musik wird von seinen Auftragsgebern immer auch als Repräsentanz spezifischer Besonderheit angesehen. Beethovens Huldigung an die neuen Bürgerrechte diente einem adeligen intellektuellen Elitezirkel zur geistvollen Unterhaltung.

Dieses Gestuselement, von Anfang an solches unzweifelhaft festgelegt, arbeitet also auch einem Phänomen zu, das viele Menschen aus aller Welt spezifisch mit österreichischer Musik verbindet: der Kopulation von Erkenntnis und Lust. Diese Ambivalenz zweier Elemente, die einander auch gegenpositioniert werden können (z.B. Vincenzo Bellini und Richard Wagner), ist wahrscheinlich ein zentrales Element dessen, was man Wiener Klassik nennt, existiert weiter in der virtuosen Musik des 19. Jahrhunderts und zweifellos in jenen österreichischen Komponistenpersönlichkeiten, die sich heute vom Dogma serieller Musikproduktion abgewendet haben (Karl-Heinz Gruber, Kurt Schwertsik...).

Noch eine Komponente scheint zu den Wurzeln der Musikpraxis in diesem österreichischen Raum (der keinesfalls mit den Staatsgrenzen ident ist), zu zählen: die Integration der Folklore. Sie, deren Übernahme in die Kunstmusik von Anfang an belegt ist, richtet sich nach den geographischen Gegebenheiten, weil in einem Hügel- oder Bergland andere Zeichen gesetzt werden müssen als beispielsweise in einem reinen Flachland. Hiermit lassen sich regionale Einflüsse dank der neuesten Quellenforschung auch relativ gut zuweisen und beweisen damit auch die Nähe von Produzenten und Rezipienten, die mit der kindlichen Sozialisation beginnt, woraus prägende Traditionen sich gründen und in der Integration des Gelernten mit dem Neuen und damit wieder Prägendem, den Faden von Generation zu Generation weiterspinnen. Gerade die Identität von Komponist und Interpret zeigt sich als besonders anfällig für diese gewollte Übernahme neuer Information, gleichgültig aus welchem sozialen Zusammenhang, und verhindert damit eine Art theoretischer Abgehobenheit, wie sie heute die neue E-Musikproduktion wegen der fehlenden Bildung ihrer Rezipientenschicht aushalten muss.

## Die Tradition

Vermutlich hat die starke traditionelle Verhaftung Österreichs weniger mit der ihr immer angedichteten Konservativität und Provinzialität zu tun (eine Studie, die einer ausführlichen Behandlung wert wäre), sondern mit historischen Umständen, die tatsächlich mit Gewicht und Konstanz die Geschichte prägten und letztlich scharfe Brüche kaum zuließen:

Österreich kannte bis auf minimale Versuche keine Revolutionen.

Es ist nach wie vor, auch wenn dies nur pro forma so aussieht, katholisch dominiert.

Es war fast 700 Jahre lang von Habsburgern regiert.

Es behält immer noch jenen Parteienstatus (mit Ausnahme der Grünen), der schon den Beginn der Ersten Republik ausmachte.

Es konzentriert sich immer noch auf seine Kernländer mit dem unzweifelhaften Wasserkopf Wien.

Es ist immer noch ein Migrationsland, ein Merkmal, das trotz einiger Versuche dies zu verleugnen, ein spezifisches Kennzeichen österreichischer Geschichte seit dem Mittelalter darstellt.

Diese Traditionen sind auch akzeptiert und nach wie vor ein Identitätsmerkmal Österreichs in der Welt, wobei nach Aussage des Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten zwei Drittel aller Meldungen über Österreich (vielleicht abgesehen von den letzten beiden Jahren!) kulturelle Meldungen beinhalten. Wien erstrahlt dank unermüdlicher Restaurierungsversuche im nahezu imperialen Glanz, die Habsburgerzeit ist bestens vermarktet und wenn neue Identitätsmerkmale breitere Öffentlichkeit erlangen, sind sie, wie die Neutralitätsdebatte erweist, wohl eher unüberlegt und verlogen.

Künstlerisch gesehen, huldigte diese Tradition im wesentlichen jenen Künsten, die an den Wurzeln gestanden waren, also nicht primär der bildenden Kunst, die erst in der Barockzeit eine entscheidendere Rolle spielen sollte, sondern der Musik und den darstellenden Künsten, also dem theatralischen Gestus. Der Auftraggeber blieb zumindest bis zum Ende der Habsburger Ära konstant: Kirche, Adel und reiches Bürgertum. Selbst das rote Wien folgte in den ersten Jahren der Ersten Republik dem alten Schema (vernünftigerweise, weil ja die Gründungssozialisten den engen Zusammenhang zwischen Avantgarde und gesellschaftlichem

Fortschritt verstanden),<sup>11</sup> und auch die Zweite Republik teilte ihre Auftragsvergabe in Großprojekten nur mit den neuen Machträgern (Banken, Versicherungen und Immobilienmaklern...).

Selbst das weitmaschig angelegte Förderungswesen in Österreich ließe sich vereinfacht dargestellt (und manchmal politisch zu Unrecht als abhängigkeitsbedroht ausgewiesen), als eine Art Auftragskompensationssystem verstehen.<sup>12</sup>

Gewiss kamen einige Aspekte hinzu, die aber nicht als substantielle Richtungswendungen bezeichnet werden können, sondern eher als Integrationsmerkmale. So übernimmt die religiös dominierte Kunst, vor allem im letzten Jahrtausend auf die Funktionalität von Musik und Bild bezogen, viele heidnische Mythen, teilweise sehr gegen den Willen der Amtskirche und adelt sie damit zur Unsterblichkeit. Sie übernimmt aber auch (vor allem seit der Renaissance) die Mythen der Antike und übersetzt sie neu als menschenzentrierte Handlungsstränge oder Seinsbestimmungen, wobei gewollte Auslassungen vorhanden sind. Das Menschenbild, zentrales Thema der Mimesis bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, ist nie als es allein, sondern immer auch Träger des Mythos – manchmal als solcher gekennzeichnet, oft aber auf seine Archetypen rückbezogen – womit die geglückte Verbindung zwischen Vorstellung und Realität ausgezeichnet wird. Die Allegorie<sup>13</sup> der Personifizierung wird Regelwerk und in vielen Arbeiten tummeln sich gleichzeitig neben den Typen der Zeit mythische Heroen von Homer bis zum Mittelalter, getreu den Vorstellungen des Brixener Bischofs Nikolaus von Kues, dass der “zu Gott gehörige Name unendlich ist, schließt er doch unendlich viele solcher Namen von partieller Vollkommenheit in sich ein.”<sup>14</sup> Später, nebenbei bemerkt, treten auch jene germanischen Helden zum ersten Mal auf, mischen sich aber noch mit anderen Geschichtserfahrungen, die vom “germanischen Adam”<sup>15</sup> bis zum kühnen deutschen “Christus-Jupiter”<sup>16</sup> reichen.

Auch die Renaissance – oder besser: der Beginn der Neuzeit – in Österreich mit dem Impuls der Suche nach dem geistigen Kapital des Menschen, einte weltliche politische Repräsentanz und Spiritualität. Im Gegensatz zu vielen anderen Strukturen ging dieser Impuls nicht von den Städten, den Bürgern aus, sondern von den Höfen, die die Träger dieser neuen Geistigkeit, die Gelehrten, elitär an sich binden konnten. Die Auswahl dieser Gelehrten auch in Sachen Musik erfolgte nach einem einzigen Kriterium: Spitzenstandard war gefragt. Deswegen transferierte König Albrecht II. (1397-1439) als Herzog von Österreich Albrecht V. – nicht nur Kanzlerkanzlei und Bibliothek von Prag nach Wien, sondern auch Teile der dortigen

Hofkapelle, die sein luxemburgischer Schwiegervater Sigismund sich in Frankreich, England, den Niederlanden und in Italien gesucht hatte. Friedrich III. (1415-1493), kein Freund der Wiener, konzentrierte sich zwar mehr auf Astronomie und Mathematik, aber immerhin entstanden in seiner Zeit und indirekt wohl auch durch seine glänzenden politischen Verbindungen, die Trienter Codices, und es wurden erstmals die Namen von Hoforganisten, darunter Paul Hofhaimer, genannt.

Maximilian I. (1493-1519) ließ seine Hofhistoriographen nicht nur das erste großzügige Forschungsunternehmen der neueren Zeit durchführen, sondern beeinflusste die musikalische Kultur des Landes wegen seiner Ruhelosigkeit in der Wahl des Regierungsortes flächendeckend. Er reorganisierte die Hofkapelle, engagierte die bedeutendsten Musiker der Zeit für die Kaiserwahl 1485/86, baute die Hofmusik am Innsbrucker Hof auf, wo Hofhaimer Organist wurde, lud Heinrich Isaac und Arnold Schlick ein und machte einen der berühmtesten Komponisten der Zeit, Pierre de la Rue, zum Cantor Romanorum Regis. Maximilian hatte sich vorgenommen, "zu Wien ain Capellen aufzurichten" (1498), zu deren Leitung der Laibacher Georg Slatkonja berufen wird, woraus Geschichtsfreunde die Gründung der Wiener Sängerknaben ableiten wollen. 1515 zieht Maximilian anlässlich eines Kongresses, einer Art Parallele zum 300 Jahre später stattfindenden Wiener Kongress, alle Register der politischen wie musikalischen Entfaltung. Es geht um Repräsentanz, aber weniger um eine der Macht, sondern der Geistigkeit, die ihr Vorbild in den Niederlanden sucht, ein anderes in der volksverbundenen Einfachheit Heinrich Isaacs im Orgelbau und in einer spezifischen, quellenmäßig wenig belegten Jagdmusik.

Die Städte folgen dieser Musikpflege der Mehrstimmigkeit. Ihr eigentliches Zentrum ist aber die Universität, die mit Konrad Celtis 1497 neue Impulse erhält. Formale Folgen dieser Auftragsmusik im Sinn einer geistigen Erweiterung sind die Humanistenode, das Gesellschaftslied und eine anspruchsvollere Instrumentalmusik, insbesondere jene der Orgel. Die Komponisten sind allesamt Interpreten, gleichgültig ob solistische Organisten oder Mitglieder der Hofkapelle, manchmal auch wie Celtis oder Jakob Locher, Dichter, die Anregungen zur Vertonung geben. Selbstverständlich sind die geistlichen und weltlichen Führer selbst musikalisch und darstellerisch gebildet, haben jedenfalls wie der Salzburger Erzbischof Matthäus Lang als Kapellknabe am Bayrischen Hof gedient (er ist der Initiator des ersten Schuldramas in Salzburg und Widmungsträger des ersten Motettendrucks nördlich der Alpen).

Dass Repräsentanz aber auch als Mittel der Politik eingesetzt werden kann – was ohnehin immer mitschwingt, aber wahrscheinlich kaum mit einer derart unübersehbaren Intention ausgeführt wurde –, belegt das Modell der österreichischen Gegenreformation, das mit den Verträgen von Worms 1521 und der Hochzeit Ferdinands I. (1503-1564) mit der Jagellonin Anna spürbar wurde. Er engagierte den bejahrten Heinrich Finck, den berühmten Arnold von Bruck, dann Pieter Maessins. Sein Nachfolger Maximilian II. (1527-1576) berief Jacob Vaet und Philippe de Monte. Bezeichnend ist die Tatsache, dass man als Nachfolger Vaets an Giovanni Pierluigi da Palestrina dachte.

Rudolf II. (1552-1612), am spanischen Hof streng katholisch erzogen, hielt den Standard gleichmäßig zwischen den Wissenschaften und den Künsten. Die liturgische Musik blieb bei ihrer Mehrstimmigkeit, die weltliche Neuheit des Villanellentypus, erfunden vom Vizekapellmeister Jacob Regnart, wurde populär. Regnart war ab 1567 des Kaisers Organist und verantwortlich für den Bau der großen Orgel im Veitsdom in Prag. Er erhielt nicht nur eine ansehnliche Pension, sondern auch die Chance, sein Werk in einer Reihe von prominenten Sammelwerken zu verbreiten. Damit und mit der Ausformulierung der katholischen Kirchenmusik, vor allem der Messe, war der Übergang zur schwersten Waffe gegen die reformatorischen Ideen mit der Formulierung des österreichischen Barock in Architektur, bildender Kunst und Musik gelegt. Nicht die Theologie, sondern die Künste wurden eingesetzt, die Idee des alten Glaubens zu retten und die durchaus auch politisch gefährliche Neubesinnung in andere als umstürzlerische Kanäle zu leiten.

Aber auch wenn von Seiten des Hofes und der tatsächlichen und weltlichen Machthaber der gesamte Verführungsglanz dessen, was wir unter barocker Pracht verstehen, aufgeboten wurde, übernahm man unbemerkt lutheranische folklorenahe Modelle. So ist das älteste in Österreich gedruckte katholische Gesangbuch, der Hymnarius (1524) mit 131 Hymnen wesentlich umfangreicher als die ersten gleichzeitigen protestantischen. Es gab den Einfluss von Böhmen und Mähren durch Christoph Schweher und Johann Leisentritt (1567), ja selbst protestantische Modelle vom Grazer Stadtpfarrer Andreas Gigler, wie überhaupt in den Gesangsbüchern im wesentlichen kein Unterschied zwischen protestantischer und katholischer Musik, sondern nur im Text festgestellt werden kann. Die höchste Nobilitierung des Gestus fand zielgerichtet und von Ferdinand III. (ab 1619), Leopold I., Josef I. und Karl VI. (gest. 1739) kaiserlich statt. Die Herrscher musizierten nicht nur öffentlich, sondern waren auch kompositorisch tätig, was nicht nur auf Kreise des Adels, sondern auch auf weite

Bevölkerungskreise vorbildhaft wirkte, und mit dem Aufstieg zur Weltmacht auch die Selbstverständlichkeit der Musikausübung und der Theaterpraxis allgemein bekannt machte. Die Oper, jenes wunderliche Missverständnis des ausgehenden 16. Jahrhunderts, hielt knapp 20 Jahre später Eingang in Salzburg unter Marcus Sitticus, der typischerweise eine Bühne für Adel, Beamten und Bürgerschaft errichten ließ, ein Modell, dem sich nicht nur die Höfe, sondern auch Fürsten bis hin zum niederen Adel anschlossen.

Das Barockzeitalter, in Österreich spezifisch unterscheidbar von norddeutscher, englischer oder italienischer Zeitparallele, hat die Glorifizierung des Auftraggebers zum Paradigma gemacht. Dafür steht nicht nur in vielen Fällen der Prolog der Oper, sondern auch jene *licenza*, als deren späterer Ausläufer Beethovens Heil sei dem Tag-Finale – nebenbei bemerkt in der gleichen Absicht, aber anonymisiert an die “gute Macht” adressiert – in *Fidelio* gelten kann.<sup>17</sup> Dass diese Glorifizierung der Repräsentation aber nicht auf den Hof beschränkt bleibt, ist offensichtlich und wird, wenn man so will, nach den Ständen paraphrasiert.<sup>18</sup> Neben dem Kaiserhof, der verständlicherweise das Zentrum aller Auftragsmusik bildete, standen Innsbruck und Salzburg kaum nach, gaben die Klöster und Stifte je nach Reichtum und Kunstsinn ihre Ressourcen preis, setzten sich die geistvollen Jesuiten von der eher einfachen Pädagogik der Ursulinerinnen und Piaristen ab. In den Städten und kleineren Orten spiegelte sich das Modell der Metropole. Auch hier ständisch gegliedert: neben dem niedrigeren Adel die Bürgerschaften, die oft auch die Verwaltung der Domkirchen (St. Stephan) betreuten, die vielen Bruderschaften, daneben das erste bürgerliche Theater (1709 von Antonio Beduzzi erbaut). Kleinere Privattheater, Stagione-Truppen dienten auch der Repräsentanz ihrer Inhaber bzw. ihrer Direktoren. Selbst die Beamten fanden in der “lauten Musik” ihre spezifische und wohl auch inhaltlich adäquate Selbstdarstellung. Welche Bedeutung die Tanzmusik als Ausdrucksform des einfachen Volkes hatte, unterstrich die Französische Revolution, als nach der Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789 als erstes auf dem Platz davor ein Freiheitsbaum gepflanzt wurde, auf dem zu lesen war: “Ici on danse” (Hier tanzt man). In Österreich, auch wenn die klugen Reformen Maria Theresias und ihres Sohnes Josephs II. von oben die Revolution von unten verhinderten, war – so zumindest nach den Berichten von Charles Burney 1772 und Mozarts Freund O’Kelly 1786 – der Tanz Lebensinhalt, so weit, dass Johann Strauß-Vater seine Walzersammlung op. 49 (1831) *Das Leben – ein Tanz* nennen sollte.

Diese Glorifizierung der Repräsentation, die fast bis zum Typus reichte, war aber nicht nur werkeigen, sondern auch auf die Substanz des berühmten Namens selbst ausgelegt. Dass dies wechselseitig verstanden werden konnte, ist aus Johann Joseph Fux' selbstbewusster Antwort an Johann Mattheson abzulesen: "Indessen sey mir genug, dass ich würdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Capellmeister zu seyn." Der bis heute unterschätzte Musiker war nicht nur ein Auctor classicus in der Composition, sondern konnte europaweit seine Position gegenüber den heute ungleich berühmteren italienischen Komponisten verteidigen.<sup>19</sup> Die Berufungspolitik der Habsburger betraf nicht nur die größten Namen ihrer Zeit, sondern auch jene Professionalität, die zur Leitung eines derart wichtigen Amtes notwendig ist. Dass Mozart vermutlich wegen dieses Faktums die Spitze der Hierarchie nicht errang, wäre aus heutiger Sicht verständlich.<sup>20</sup>

Wohin man schaut: Theater und Schauspieler. Selbst englische Schauspielertruppen finden sich 1608 am Grazer Hof. Im tirolerischen Krimml wird das Hexenspiel erfunden, Celtis leitet persönlich die Aula-Aufführungen der Wiener Universität, die niederösterreichischen Klöster bieten sich an und auch der Protestantismus wie in Steyr baut auf das Schuldrama, bis es verboten wird. Die italienischen Operntruppen werden von Angelo und Pietro Mingotti angeführt, die mit eigenem Orchester, zeitweise sogar mit eigenem Ballett reisen und Opern von Gluck bis Sarti im Gepäck haben, aber vor allem berühmte Gesangesgrößen engagieren, darunter Rosa Costa, Rosalia Holzbauer oder Philippo Finazzi. Il pomo doro, die Krönungsoper anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margaretha Theresia von Spanien (1666) wird noch 50 Jahre später für das "allerkostbarste" gehalten, das jemals gesehen worden war. Tatsächlich muss dieses Werk im Zusammenwirken von Dichtung, Musik, Elementen wie Himmel, Wasser, Erde und Luft, Maschinen und auch Gerüchen mit der Suggestionkraft einer Riesenmaschinerie gewirkt haben. Es ist auch kein Zufall, dass zum ersten Mal von einer Bühnenbildnerie als selbständiger Kunstform gesprochen wird, als die Mitglieder der Familie Galli-Bibiena die perspektivische Malerei einführten und damit einen Reformschritt setzen, der erst von Alfred Roller in der Ära Gustav Mahler von einem anderen abgelöst wird.

Auch die wichtigen Komponisten der Zeit sind immer Interpreten, stehen wie Haydn und Mozart noch in musikausübender Abhängigkeit, von der sich der eine durch seinen Ruhm, der andere durch den Kraftakt eines gegen ihn ausgeführten Fußtrittes des Haushofmeisters des Salzburger Erzbischofs befreit. Haydn verdient Geld und Ruhm bis 1803 als aktiver Musiker,

und Mozart komponierte kein Werk ohne Auftrag oder konkreter Aufführungsabsicht. Er spielt noch im Todesjahr am 04. März 1781 eigenhändig sein Klavierkonzert B-Dur, KV 595, ja er tritt selbst in seinem Krisenjahr 1788, das immerhin die letzten drei großen Symphonien bescherte, dreimal als Interpret von Carl Philipp Emanuel Bachs Auferstehungskantate auf.<sup>21</sup> Auch wenn Mozart weltberühmt war, er Gott und die Welt kannte und die Menschen auf der Straße seine Opermelodien piffen, bleibt er als Interpret nicht nur seinen Werken verbunden. Das gleiche gilt für Beethoven, auch wenn er sich nicht mehr als Angestellter empfand, und auch andere als Auftragswerke schrieb (von denen aber die vielen ohne Opuszahlen in Vergessenheit gerieten!).<sup>22</sup> Beethoven galt primär als hervorragender Pianist, der sich noch in Wettspiele einließ, vermutlich seine gesamten Klaviersonaten für sich schrieb und erst das Dirigieren aufgab, als es tatsächlich wegen seiner Taubheit gar nicht mehr möglich war. Franz Schubert schließlich, um den letzten dieser Generation zu nennen, versagte sich den Lehrerberuf, um als freier Künstler zu arbeiten, vor allem auch als Interpret seiner eigener Werke, als demütiger Liedbegleiter für stolze Hofopernsänger, als Walzerproduzent, als welcher ihm erpresserisch vom Verleger Cappi & Diabelli die Kompensation seiner ersten Lieder 1821 abgefordert wurden.<sup>23</sup> Schubert war demnach einer der ersten Popularmusiker seiner Zeit und vermutlich der letzte, der die fortan immer größer werdende Unterscheidung zwischen E- und U-Musik in seinem Werk noch einmal vermeiden konnte. Wenn auch Johann Strauß dies kompositorisch nicht leisten musste, weil er aufgrund seines künstlerischen Niveaus die Errungenschaften der E-Musik spielend in seine Walzermusik einbaute, musste er zur Kenntnis nehmen, dass die Marktentwicklung des 19. Jahrhunderts sich nicht mehr um die Substanz von Musik kümmerte, sondern sie eher nach Aufführungsorten und Funktionen unterschied. Dass die Wiener Philharmoniker nur einmal ein Konzert mit ausschließlich Strauß zum 50. Dirigierjubiläum des Komponisten im Oktober 1894 spielten und Strauß ein einziges Mal 1899, fünf Jahre später, die Ouvertüre zur Fledermaus in der Wiener Hofoper dirigieren durfte, stützt diese These.

### **Als die Musik sich von der Kunst entfernte...**

Der gravierende Einschnitt war wohl die Französische Revolution von 1789. Mit ihr endete das Konzept des Auftrags zur Herstellung von Musik als Repräsentanz der Macht. Dieses Phänomen, inzwischen zu Unrecht von vielen als ausschließliche Willkür missverstanden, weil

ja Repräsentanz sich nicht nur auf Herrschaft, sondern auch auf Selbstverständnis, auf Wissen und auf Intellektualität bezog, machte den Weg zur "Autonomisierung" von Musik frei, was letztlich aber nur bedeutete, dass die Autonomie in der Unabhängigkeit des Komponisten vom Auftraggeber bestand, nicht in jener von einer ihm vorschwebenden Idee einer inneren Botschaftsverpflichtung oder einer Delegation auf vom Komponisten zu leistende Inhalte. Tatsächlich traten denn auch an die Stelle der vormaligen Dynastien die Gedanken eines Nationalbewusstseins, das von Philosophen wie Herder und Fichte formuliert, nicht nur zur Entwicklung der Nationalstaatenidee des 19. Jahrhunderts führte, sondern den Nationalismus als chauvinistische Herrschaftsform bis zum Rassenwahn des Nationalsozialismus entwickeln half.<sup>24</sup> Der Propagator dieser Idee im deutschnationalen Kontext war Richard Wagner,<sup>25</sup> der, wie die Erfahrung zeigte, hohe Attraktivität auch innerhalb des eigentlich anders orientierten Habsburgerreiches erfuhr, der seine Musikauffassung zu einer Kunstreligion mit allen Konsequenzen transformierte, den Antisemitismus in der Ästhetik lange vor dessen politischer Bedeutung präformierte und damit ein Herrschaftssystem entwickelte, das politisch schon im wilhelminischen Deutschland, vor allem aber im Nationalsozialismus eine Art Bestätigung erfahren sollte. Wagner opferte diesem Nationalgedanken die musikalisch autonome Struktur, wie sie Eduard Hanslick wortgewaltig verteidigte<sup>26</sup> und tauschte die innermusikalische Arbeit gegen die Stimmungsverkündigung aus, ein Modell, das, wenn man so will, nach wie vor den Grundgedanken der heutigen Trivialmusik darstellt.

Tatsächlich hatten sich relativ gleichzeitig gegen Ende des 18. Jahrhunderts, mit der Trennung von Arbeit und Freizeit, die sich immer stärker aufgrund der Industrialisierung definierten, die Gewichte der musikalischen Produktion verschoben.<sup>27</sup> Hatte Mozart nach seinen eigenen Worten noch jede Art von Musik "zur Unterhaltung" geschrieben, wobei dieser Begriff für eine geistvolle Beschäftigung mit musikalischem Material stand, hatte Beethoven, gleichgültig, ob es um Auftragswerke, Funktionsstücke, Marktangebote oder den Fortschritt des Materials ging, sein Können in die Liberalität der musikalischen Aussage gegossen, die von der Arbeit her keinen Unterschied zwischen einem Trivialmarsch und der Missa solemnis machte (weswegen er ja selbst das Marschmodell in die 9. Symphonie oder in die Missa solemnis einführte),<sup>28</sup> hatte Schubert mehr als ein Drittel seiner Werke ausschließlich als Unterhaltungsmusik im heutigen Sinn gekennzeichnet und Komponisten wie Josef Lanner oder Johann Strauß sen. wie jun. den kompositorischen Standard ihrer Zeit auch in die Tanzmusik voll eingewoben, so suchte die Musikindustrie zunehmend Material, das dem Grundsatz der "Musik als Ware" verpflichtet war und die Freizeitbedürfnisse der Menschen befriedigen sollte. Es ist kein

Zufall, dass der größte Teil davon als Tanzmusik deklariert war, weil der Tanz ja nicht nur als Signet für das Volk stand, sondern auch damit vor allem im Freizeitkontext die Massen erreicht werden konnten.

Die Gesellschaft war also zweierlei Angriffen auf ihr Musikverständnis ausgesetzt: der ernsthaften Stimmungsmusik des Richard Wagner und der "ernsthaften" Tanzmusik des Johann Strauß, beides noch Modelle, die künstlerisch hochwertig angelegt waren, aber die Funktion von Musik in Richtung Erlebnisfaktum trieben, wodurch nach und nach der dialektische Charakter die Arbeit am musikalischen Material, die Auseinandersetzung mit geistvoller Substanz um ihrer selbst willen verloren gehen musste. Schon Theodor W. Adorno hat treffend umschrieben, dass mit dieser Substanzveränderung in der Industriegesellschaft der Warencharakter von Musik obligat wurde, und mit der Trivialität auch die bedeutende Musik "zunehmend ihres Wertes entkleidet zum glänzenden Kunstobjekt oder zur perfektionierten Konserve verkommen mußte."<sup>29</sup> Mit dieser Entäußerung zum beliebigen Einsatz wurde kunstgemäßes Hören verunmöglicht, die Regression obligat. Die Schärfe Adornos, in den 80er Jahren formuliert, sprach vom "kindischen Hörer, dessen Primitivität nicht die des unentwickelten, sondern des zwanghaft zurückgestauten" sei, von den "Konsumenten, die in ihrer neurotischen Dummheit konfirmiert wären" vom "zeitgemäßen Hörer regrediert auf infantiler Stufe festgehalten."<sup>30</sup>

Auch wenn diese Äußerungen Adornos eher für den Hörer der unmittelbaren Gegenwart gelten könnten, bremste die österreichische Kunstrealität im 19. Jahrhundert den sonst überall merkbaren Verfall. Dies lag einerseits an der Beibehaltung der Generalbasslehre<sup>31</sup> als nach wie vor Grundlage musikalischer Kompositionstechnik und andererseits am Bestehen auf dem Handwerk und damit der Gleichsetzung von Produzent und Interpret, zumeist in einer Position, wie dies Franz Liszt, Johannes Brahms oder Gustav Mahler und selbst die Angehörigen der Wiener Schule wie Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern in ihren Tätigkeiten als Pianisten, Dirigenten, oder Chorleitern belegen.

Dass 1945 nach der Zerschlagung des Nationalsozialismus durch die Alliierten kein Jahr der Zäsur war, scheint mehrere Ursachen zu haben. Möglicherweise ist die schwergewichtigste davon folgende:

Die langfristige kulturelle Entwicklung seit dem Wiener Kongress, die mit der Nationalisierung und der Divergenz zweier verschiedener Denksysteme, die das letzte Mal noch im Zusammenprall zwischen Wiener Schule und den Nachwagnerianern artikuliert wurde, führte

fast nahezu nahtlos in die Ästhetik des Nationalsozialismus über, der – so die These – in der Akzeptanz der äußeren Erscheinungsform (also der Ästhetisierung der Politik) eine derart hohe Attraktivität aufwies, dass sich ihm nur in sich ruhende fundamentale Anhänger von Christus (strenge Katholiken), Karl Marx (strenge Kommunisten) und Kaiserhaus (strenge Monarchisten) widersetzen konnten.

Die zentralen Positionen, die sowohl im primär schöpferischen Bereich als auch in der Interpretation mehrheitlich von jüdischen Intellektuellen und Künstlern besetzt waren, wurden durch die Vertreibung des Geistes frei und ermöglichten nicht nur Parteigenossen und Mitläufern, sondern auch Karrieristen den Aufstieg, die durch mehr oder weniger Anpassung jene Positionen erklommen, die sie bei Kriegsende innehatten. Die kurzfristigen Verbote, die danach durch die Alliierten ausgesprochen wurden, hielten nicht lange vor und erlaubten damit die Projektion einer Kontinuität, die bis in die 60er Jahre reichte. So ist kein Zufall, dass der prominenteste und höchstausgezeichnete österreichische Maler des Nationalsozialismus, Rudolf Eisenmenger, auch 1955 den “Eisernen Vorhang” für die Wiener Staatsoper schuf, dass der Berliner Generalintendant während des Nationalsozialismus, Heinz Tietjen, für die Regie der Staatsopereneröffnung verantwortlich war und der mit hohen Parteiorden ausgezeichnete Karl Böhm die Premiere von Beethovens Fidelio leitete, nebenbei bemerkt jenes Stück, das 1938 nach dem Einmarsch der Hitlertruppen ebenso als Befreiungsapologie (vom nichtgermanischen Joch) apostrophiert wurde wie 1955 im Sinn des Abzugs der Besatzungsmacht, die verbal niemals als Befreiungsmacht gesehen wurde. In Wien blieb nicht nur der nationalsozialistische Baudirektor im Amt, sondern – bis auf wenige Ausnahmen – auch alle Lehrer der Kunstakademien, der Universitäten, der Kulturbürokratie. Die Problematik bestand nicht so sehr in einem Festhalten am nationalsozialistischen Ideengut, sondern in dem, was der Grazer Architekt Ferdinand Schuster als “den Provinzialismus der allgemeinen Ängstlichkeit und Enge” bezeichnete: dem fehlenden Mut vor dem Bruch mit dem Vorhergehenden und des Nichteinsehens der Notwendigkeit desselben.<sup>32</sup>

### **Die nachhaltigen Spuren des Nationalsozialismus**

Auch wenn die Phase des realen Nationalsozialismus formell nur sieben Jahre dauerte, hinterließ diese “gewünschte Okkupation” gravierende Spuren. Sie sind deswegen umso

merkbarer, weil der Weg in den Nationalsozialismus über den Deutschnationalismus lange genug vorbereitet war und die Kronländerproblematik und der Antisemitismus eher affirmierend den auch Andersdenkenden den Weg in die falsche Richtung wiesen. Dazu kam, dass auch die neue Kraft des Sozialismus im wesentlichen die deutschnationale Schiene akzeptierte und sich damit ab 1925 derart schwächte, dass er sich ausschalten ließ und der christlich-soziale Ständestaat in seinem Alleinvertretungsanspruch und auch einer gehörigen Portion Einfalt nicht den wesentlicheren Feind zur Kenntnis nahm. Der nachhaltigste kulturelle Schlag des Nationalsozialismus bestand aber in der Ursurpation der gesamten Folklore als Volksgut und der Kompositionen nahezu des gesamten 19. Jahrhunderts als nationale Huldigung an den "deutschen Geist", sehr wohl jenes Reflexionsdefizit ausnützend, das zwischen deutsch und deutschsprachig keinen Unterschied machen wollte und eine Eigenständigkeit des Österreichischen als Erbe der Kronländer Habsburgs weder haben wollte noch nach dem Verkleinerungsschock von 1918 den Überlebenswillen zutraute. Auch wenn der Nationalsozialismus keine eigenen ästhetischen Formen gerierte, fuhr er in der verhängnisvollen Ideologie der Volkskultur und letztlich der Kunst als ihrer höchsten Erhebung im Sinne Herders fort und schuf damit eine Abgrenzung, der selbst sonst würdige Vertreter der Musikszene in die Falle gingen. Diese Antipodie hatte konsequenterweise Richard Wagner mit seiner Ideologie der Konstruktion des Nationalen<sup>33</sup> nicht nur Vorschub geleistet, sondern auch unter dem Mythos der Moderne sich große Teile der intellektuellen Avantgarde gesichert. Es ist kein Zufall, dass gerade die deutschnationale Idee vor allem von der Universität und deren Professoren und Studenten gefördert wurde, soweit, dass die jeweiligen Vereinnahmungen ihrer Heroen bis zum Parteienkonflikt zwischen Wagnerianern und Brahminen führen musste. Der latente österreichische Antisemitismus, von Machtdemagogen wie Karl Lueger geschürt, dem sich das Kaiserhaus wirkungslos zu widersetzen trachtete, assimilierte begierig jene sogenannte Richard Wagnersche-Spezies der Antisemiten, der vielfältige Ursachen zugrunde gelegen sein mögen. Die persönlichen Erfahrungen im Konkurrenzneid zu Meyerbeer und Mendelssohn bis zur neuen Rassenlehre, die von der Volksidee Herders ausgehend über den Chauvinismus Fichtes bis hin zum Biologismus Darwins und den Ableitungen von Gobineau etc. führten. So durften denn auch ab 1861 keine Juden mehr in den akademischen Wiener Universitätschor aufgenommen werden (wogegen sich Bruckners Freund Rudolf Weinwurm zur Wehr setzte!) und so spottete man allenthalben über Musiker jüdischer Abkunft, sofern sie nicht durch die Begegnung mit Wagner & Co. germanisiert worden waren.

So war nahezu selbstverständlich, dass die oberste Prämisse des nationalen Kunstverständnisses Wirkung hieß und Möglichkeit der Identifikation mit dem, wofür man sich selbst hielt: deswegen die Betonung auf dem Deutschen, deswegen die fatale “durch Dunkel zum Licht”-Metapher für Beethoven, deswegen die Vermeidung und Verdrängung aller jüdischen Komponisten, deswegen aber auch die Absage an all das, was mit den alten Stimmungsparametern nicht ident schien: die entartete Kunst, weil sie den Bruch mit der Tradition präferierte; die Absage an Experiment und Konstruktion, weil dies dem völkischen Charakter widerspräche; die Betonung der Popularmusik als Schöpfungskonkurrenz zum Anspruchsvollen und weil sie richtungsweisend in der Affirmation zur Volksseele den deutschen Charakter der Musik betonte; Absage an den religiösen Charakter von Musik, weil er die höhere Dimension der Autorität darstellte; die Präferenz für historische Musik, wenn sie nur im Sinne der Staatsidee gebraucht wurde; und die Betonung jener Unterhaltungsmusik, die im Einklang mit der Staatsführung stünde.<sup>34</sup> Diese Grundsätze des deutschen Musikschaffens führte Reichsminister Joseph Goebbels in seiner großen kulturpolitischen Rede anlässlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf penibel an. Damit war abgesteckt, wer nicht in das System passte: weder die Innovationsträger der Wiener Schule noch Universalisten wie Krenek oder Wellesz, noch die Grenzüberschreiter wie Max Brand oder Hanns Eisler; nicht die internationalen Berühmtheiten wie Paul Abraham, Hermann Leopoldi, Oskar Straus und Robert Stolz und schon gar nicht jene, die generell jüdischer Abkunft waren, wenn auch immer wieder diesbezüglich Ausnahmen bekannt wurden.<sup>35</sup>

Im Gegensatz zur primär schöpferischen Klientel hatten es die Interpreten leichter, sich mit den neuen Machthabern zu arrangieren. Sie konnten auf “unverfänglichere Musik” ausweichen, sofern sie nicht selbst als Juden wie Bruno Walther oder Erich Kleiber ins Exil flüchten mussten. So blieb eine Reihe bis heute weltberühmter Interpreten aus leicht oder schwer nachvollziehbaren Gründen dem Regime erhalten, darunter Karl Böhm, der wohl zu den höchsten Musikfunktionären der Nationalsozialisten überhaupt zählte oder Herbert von Karajan, dem man seinen mehrmaligen Beitritt zur NSDAP auch als Karrieregeilheit auslegen könnte. Wie auch immer: für viele Interpreten war es leicht, der gewünschten Ideologie des Nationalsozialismus nicht entgegenzustehen und sich mit jenen Werkinterpretationen zu trösten, die vor den deutschen Kunstrichtern Gnade fanden. Andere wiederum traten willfährig an die Stelle von vertriebenen und exilierten Juden und kümmerten sich um die Karrieren, die sie möglicherweise ohne deren Weggang nicht geschafft hätten.

Andererseits war nicht die zahlenmäßige, sondern die publizierte Bevorzugung gegenüber den primär schöpferischen Künstlern im Nationalsozialismus offensichtlich. War es für die Dichter, Schriftsteller, Musiker, Maler, Architekten, Designer und Filmemacher notwendig, streng an das nationalsozialistische Repertoire anzuknüpfen, zumindest sich aber nicht der relativ willkürlich definierten deutschen Ideologie entgegenzustellen, so gelang es den Interpreten ohne größeren Aufwand, ihre Leistungen in den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeitsprozesse zu rücken. Sie mussten sich nur auf jenes deutsche Repertoire beziehen, das erfolgreich war, gelegentlich die eine oder andere missglückte politagitorische Komposition dirigieren oder spielen und sich die Auseinandersetzung mit jenen ungeliebten bis verbotenen Werken versagen, die sie teilweise schon vorher propagiert hatten und nachher wieder propagieren sollten. Dies tat allerdings ihrem Ruhm keinen Abbruch, ja ebnete geradezu vor allem über länger dauernde Lebensläufe (wie dies bei Dirigenten und Pianisten oft der Fall ist), die biographische Essenz soweit ein, dass die Anpassungsstrategien im Nationalsozialismus ins Vergessen gerieten.

### **Die amerikanisierte Medienrealität der Zweiten Republik**

Schon Theodor W. Adorno hatte in den 60er Jahren die Amerikanisierung Europas als typische gesellschaftliche Entwicklung des 20. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>36</sup> Sie war einerseits als Botenträger der technischen Moderne aufgetaucht und hatte die europäische Gesellschaft an vielen Orten zur Nachahmung von Architektur, Licht, Verkehr und letztlich auch Ästhetik bewogen. Sie war nach dem 1. Weltkrieg ebenso wirksam, ebenso in der kurzen Zwischenphase der Weimarer Republik (allerdings weit mehr in Deutschland als in Österreich) wie nach dem 2. Weltkrieg, als Deutschland nach der Befreiung durch die Alliierten sich im Westen wieder ohne zu zögern den amerikanischen Trends anschloss und an Stelle der zerstörten ästhetischen Eigensubstanz, die sich erst mühsam rekonstruieren musste, des Fremdangebotes ausreichend bediente. In Österreich galt dies parallel bis zur Demarkationslinie der Enns von Westen her gesehen und wegen des Vier-Mächte-Status für den Kulturwasserkopf Wien.

Damit ergaben sich allerdings quer durch Österreich und vermutlich wiederum eher historisch geprägt jene zwei prinzipiellen Haltungen der Stimmungsrelevanz á la Wagner und der

“Historischen” Priorität gegenüber Kunstproduktion und ihrer Interpretation, die einander diametral entgegenstanden.

Es blieb, wenn auch gemildert und erst seit der Waldheim Affäre wieder stärker öffentlich spürbar, der Antisemitismus. Es gab, außer vom damaligen Kulturstadtrat Viktor Matejka initiiert, keine Anstalten der Zurückholung der Emigranten.

Avantgarde bedeutete damals für eine junge Künstlergeneration, sich endlich mit nichtdeutscher Kunst zu beschäftigen oder dort weiterzumachen, wo die 1930er Jahre das Fortschrittsprogramm unterbrochen hatten. Die Künstler, diesmal aus allen schöpferischen Genres, aber auch einige aus der Interpreten-Zunft, zogen sich in den Untergrund zurück, in den legendären “Strohkoffer” bzw. den “Art-Club”, bis gegenseitige Eifersüchteleien und auch der pekuniäre Erfolg mancher Gruppierungen (z.B. des Phantastischen Realismus) auch diese geistige Phalanx zerschlugen. Was dann folgten waren Anschlüsse an Künstlervereinigungen, oft als Parallelaktion affimierend, oft als Claque für Ehrgeizlinge verstanden, aber im wesentlichen anonymisiert bis auf die wenigen nahezu lächerlichen Skandale, die die Boulevardpresse erregte. Der wohl weltbeste Analytiker aus dem Umkreis der Wiener Schule, Erwin Ratz, kämpfte um einen kleinen Lehrauftrag an der Musikakademie ebenso wie der Schenker-Apologet Franz Eibner, während Komponisten wie Cerha, Haubenstock-Ramati, Kont oder Kaufmann noch lange keine offiziöse adäquate Position erreichen konnten.<sup>37</sup>

Stattdessen setzte das offizielle Österreich auf die Interpretation von (historischer) Musik. Der Weg dazu war schon in den 20er Jahren absehbar gewesen, als Programme der Abonnementkonzerte der Wiener Philharmoniker immer weniger zeitgenössische Musik aufwiesen, soweit, dass sie sich bis heute davon nicht erholt haben. Nun wurden die Dirigenten die Mächtigen der Musikszene, ähnlich wie die Schauspieler anstelle der Dichter und Schriftsteller, die Kunstkritiker mit ihren Spezialgebieten anstelle der Maler und Bildhauer. Die Qualität der Interpretation wurde vor allem dank der Medien nicht nur technisch gesteigert, sondern durch die Hereinholung einer reflektierenden Generation auch musikalisch. Dazu kam ein wissenschaftlich gewecktes Interesse an bislang eher unbekannter Musik. Die Harnoncourts gründeten den Concentus musicus, weil ihnen die übliche Arbeit im Orchester zu langweilig erschien und Gegenensembles ließen nicht lange auf sich warten. Dazu kamen apodiktisch anmutende Einflüsse aus Deutschland, beispielsweise Darmstadt mit seiner seriellen Schule. Ein Hoffnungsschimmer war auf dem Weg der Filmmusik durch Hanns Jelinek und Paul Kont gegeben, ebenso die Gründung selbstausbeutender aber neue Musik mutig

präsentierender Ensembles wie die Reihe. Letztlich ging es der Unterhaltungsbranche nicht viel besser. Denn was funktionierte, war die Nachfolge der Wehrmachtanzorchester, unter denen durchaus respektable Jazzmusiker waren, die Wiener Operettenseligkeit (die inzwischen internationale Berühmtheit erlangt hatte), und die Blasmusik, deren Kontext ländlich ohnehin nie verloren gegangen war, die aber nicht den Weg zu einer neuen eigenen Schöpfungsdimension schaffte. Zwar hatte man das alte jüdisch dominierte Kabarett ausgelöscht, aber ein neues machte von sich reden: das Gift Georg Kreislers, der schonungslose Helmut Qualtinger und eine intelligente jüdische Weiterführung der Tradition durch Farkas und Waldbrunn oder Bronner und Wehle. Und es entstand etwas, was als Austropop wenig später europäische Berühmtheit erlangte. Dies geschah aber nicht wegen des Dialekts, wie viele meinten, sondern wegen der qualitativ hochwertigen Liedstruktur in Verknüpfung von Text und Musik, ein wenig ähnlich jenem Modell der Beatles, die in ihren Kompositionen auf Purcell geschickt hatten. Udo Jürgens, Reinhard Fendrich, Wolfgang Ambros bis hin zu Falko und EAV (Die Erste Allgemeine Verunsicherung) hatten hierzulande die Wiener Klassik internalisiert, vor allem Schubert und jene musikalischen Dialekte der Völker der Monarchie, das heißt, sie konnten mit dem, was sie als "fremd" einführen wollten, ebenso umgehen wie mit der sensiblen Linie der Melodie und der Parodie, gemünzt auf alte Liedformen. Aber allein die Aufzählung dieser Fakten weist schon nach, dass die Namen als Interpreten sich endgültig durchgesetzt hatten, man zwar immer noch annahm, dass vieles von dem, was sie darboten, als eigene Produktionen durchging, aber sicher konnte man niemals mehr sein.

Zu diesen Phänomenen kam als wohl bedeutungsschwere Entwicklung das Konzept der medialen Verbreitung von Information. Radio, TV und Computer, heute in der Regel zusammengefasst als elektronische Medien. Sie brauchten nicht nur schnell verwertbares Material für die Füllung ihrer Programminhalte, sondern transportierten dieses auch über alle nationalen Grenzen hinweg, soweit, dass aufgrund der TV-Information per Satellit gravierendste politische Veränderungen weltweit möglich wurden (Zusammenbruch der sozialistischen Länder 1989!). Tatsächlich ging es in der Bedienung dieser Medien um die Frage, wie es denn um die ästhetische Einkleidung der Information, die zunehmend auch die Ästhetik an sich als Information brauchte, bestellt sein sollte.

Die wenigen Versuche dafür eigene künstlerische Modelle zu entwickeln (die mit den "Radiomusiken", der "Videokunst" und neuerdings auch der "Computerkunst" gestartet wurden) scheiterten letztendlich, nicht nur am Mangel an Produktionen, die den rund um die

Uhr ausstrahlenden Moloch nicht sättigen konnten, sondern auch am ungenügenden Umgang mit den technischen Möglichkeiten, für deren Beherrschung nach wie vor Ingenieure als geeigneter erscheinen und den inzwischen sich auf die Rezeption der Stimmungsebene eingeschworenen Publika.

Dazu kam, dass durch die visuellen Medien eine Hintansetzung des akustischen Materials anfangs nahezu unausweichlich war, die weitere Entwicklung aber zwischen Bild und Ton gar nicht mehr Unterschiede formulierte, so dass heute die Ästhetik der elektronischen Medien in der Integration von Visualität und Audialität besteht, wobei aber zumeist (leider) immer noch das akustische Material als illusionistische Beigabe des Optischen verstanden wird. Zweifellos haben die Kunstproduzenten grosso modo diese technische Entwicklung verschlafen, sich ihnen nur im Ausnahmefall (Eisler!) ausgesetzt und damit Anonyma das Feld überlassen, die ganz konsequent die musikalische Avantgarde als Grundlagenbeschaffer ihrer eigenen Arbeit verstanden wissen wollten. Wie anders wäre zu erklären, dass beispielsweise in nahezu allen filmischen Produktionen Musiken aller Ausdrucksweisen, auch der avantgardistischen, selbstverständlich Eingang finden, vom Publikum aber weder als solche erkannt werden, noch wesentlich den Zulauf zu den "Labors" der Konzertdarbietungen erhöhen.

Andererseits hat sich die Globalisierung, von der Wirtschaft und für die Wirtschaft erfunden und nahezu ungebremst ausgelebt (weshalb ja eine Welthandelsordnung beispielsweise derzeit kaum herstellbar ist), inzwischen auch auf immaterielle Produktionen ausgedehnt, also Produkte, die selbst nicht an Materialien gebunden sind, sondern von Fertigkeiten, Begabungen oder Affinitäten bestimmt werden. Die Benutzung, oder modern gesprochen das "loading down", dieser Produkte schuf eine Nivellierung, die in der globalisierten Popularkultur nahezu flächendeckend die gesamte Welt überzieht. Diese Kultur, in ihrer Struktur von amerikanischen Konzernen verbreitet, wenn nicht geschaffen, reduziert sich musikalisch in ihrer Substanz auf Modelle, die zwar grosso modo europäisch-amerikanischen Ursprungs sind, aber in ihrer Simplizität in den meisten Fällen allen vergleichbaren Musikproduktionen unterliegen oder wenn sie mit außereuropäischen Modellen arbeiten, deren Instrumentarium gar nicht erst zur Verfügung haben.

Musikologisch gesehen bedeutet dies: relativ kurzfassliche Melodiemodelle tonalen Ursprungs, in der Regel im Dur-moll-Bereich angesiedelt, mit einfachsten Harmonisierungen versehen und mit geradem Viererrhythmus oder (schon seltener) ungeradem Dreierhythmus ausgestattet. Dieses Simplizitätsmodell, das ja tatsächlich schon in der Folklore des 19.

Jahrhunderts absehbar war und sich davon kaum wegentwickelt hat, ist die Grundlage des weltweiten Entertainments und nahezu in allen Ländern im elektronischen Kontext dominant. Die einzige Innovation, die fortlaufend differenziert wird, ist die instrumentale Umsetzung, wobei, abgesehen von der Computergenerierung, sehr ähnliche Buttons verwendet und nur selten Alternativen zugelassen werden.<sup>38</sup> Die Dominanz der amerikanischen und europäischen Distributionsriesen setzt dann auf dieses ästhetische Machwerk und dieses in einer Steuerungsindustrie soweit um, dass Fernsehnachrichten in der ganzen Welt, die Werbung und auch der übliche Entertainmentsound relativ gleichartig aussehen, auch ähnliche Folgewirkungen in der Begeisterung vor allem Jugendlicher zeitigen und eigenständiges Musizieren in aller Verschiedenheit, selbst der Tonsysteme, kaum Relevanz findet. Global gesprochen ist hier eine entscheidende Parallele gegenüber den Wirtschaftsprodukten anderer Art abzusehen, die in die Ästhetik auch des privaten Lifestyles eingebrochen sind und damit Bewusstsein zu prägen begonnen haben. Der Widerstand gegen diese Entwicklung ist – radikal formuliert – nur in fundamentalistischen Gesellschaftssystemen verstärkt zu bemerken oder was nahezu weltweit kaum mehr der Fall ist, in Distributionsapparaten, die außerhalb des globalen Mainstreams ihre eigene gewachsene Ausdrucksform als Alternative gegenüberstellen. Dieses Modell hat auch mit der inzwischen nahtlos verbundenen Visualisation, die via Fernseher und Computer bis in den einfachsten Alltag hineinreicht, nahezu in allen Staaten der Welt Massenrezeption erreicht und gefährdet damit nicht nur ästhetisch ausgeprägte Differenzierungen, sondern auch die Eigenständigkeit jahrtausendealter kultureller Entwicklungen.

Ein Teil des Unmutes der islamischen Welt bezieht sich auf diese Trivialmusikdominanz des Westens.

Trotz der eindringlichen Warnung, die Max Reinhardt in einem Vortrag an der Columbia Universität in New York 1928, also parallel zur Gründung seines berühmten Seminars an der Wiener Musikakademie aussprach, nämlich, dass das Heil nur vom Schauspieler kommen könnte, wegen ihm gäbe es und keinem anderen gehöre das Theater, verlief die Entwicklung anders. Alle großen Dramatiker wären geborene Schauspieler gewesen, gleichviel, ob sie diesen Beruf auch tatsächlich ausübten, also der Appell, den Schauspieler als Umsetzung des Elementartriebs des Menschen in der Sehnsucht nach Verwandlung zu sehen wie in der Erfüllung der literarisch dominierten Rolle; der Schauspieler als Bildner und Bildwerk zugleich, als Mensch an der äußersten Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, der mit beiden Füßen in

beiden Reichen stehe.<sup>39</sup> Dieser Schauspieler verkam in der Entwicklungsgeschichte des deutsch-österreichischen Regietheaters zu mehr oder weniger willkürlichen Marionette von Organisatoren, die seine Fähigkeiten dadurch beschnitten, dass sie ihn in jenes Gedankenkonzept zwängten, das ihnen mehr oder weniger in Zusammenhang mit der inhaltlichen Vorlage konkret einfiel. Andererseits prostituierten sich viele Schauspieler durch Fremdgehen bei Film und Fernsehen und deren auch oft fragwürdigen Produktionen, als Werbeträger und Unterhaltungsmoderatoren, als eitle Intendanten oder arbeitslose Spaziergänger, weil den Vorgesetzten keine entsprechende Besetzung für sie einfiel. So löste sich denn allmählich der Terminus des Schauspieler-Interpreten von seiner ursprünglichen Rolle zu einer gesellschaftlichen geachteten Ikone seiner selbst, deren Nebentätigkeiten und Hobbys, Tierbesitz und Eheprobleme medial mindestens ebenso viel Echo erfahren wie ihre eigentliche Tätigkeit.

Die mediale Personifizierung, gleichgültig ob aus Identifikationsgründen (Logocharakter!) oder der Unfähigkeit der Gestalter auf Personen eingegrenzt, deren Tätigkeit man zwar kennt, aber sie nicht mehr unter dem Vollzug dieser Tätigkeiten wertet, sondern ihre scheinemanzipatorische Allein-Menschlichkeit hat den reproduzierenden Künstler, gleich welchen Metiers und gleich welcher Qualitätsstufe gleichgeschaltet. Nicht im Hinblick auf die Reproduktion und dessen, was er gelernt hat und was in der Regel seine einzige Berufsberechtigung darstellt, sondern im Hinblick auf die mediale Präsenz, die von ganz anderen Kriterien abhängt. Wie sonst wäre möglich, in einer kürzlich durchgeführten Befragung unter dem Aspekt reproduzierende Künstler die Namen Udo Jürgens, Karajan, Schwarzenegger, Peter Alexander, Rudolf Prack, Karl Moik, Die Deutschmeister, Herald Serafin, Paul Hörbiger, Dirigenten, Harmoncourt, Otto Schenk, Moser (vermutlich dreht es sich um Hans, nicht um Barbara), Lohner (Helmut oder Christa), Elfriede Ott, Kannitz, Oskar Werner, Attila Hörbiger, Paula Wessely, Fritz Muliar, Karl Heinz Hackl ohne Hemmungen nebeneinander gestellt zu sehen, um festzustellen, dass sie immerhin für nur 10 % der Österreicher als Personen gelten können, auf die man stolz ist. Hier wird noch deutlicher als in allen anderen Argumentationen sichtbar, dass die Veröffentlichung, das mediale Vorkommen allein, entscheidend für die Bekanntheit sind, dass keinerlei Qualitätsdimensionen als Einschätzungskategorien angewendet werden, dass es möglicherweise noch Alterspräferenzen geben könnte, dass aber ein umfassender Bildungshorizont nicht auszumachen ist.

Gerade auf dem musikalischen Sektor, der heute ohnehin fast immer mit Bildlichkeit verbunden ist, ist in der Qualifizierung der Rezeption ein Stillstand der Beliebigkeit eingetreten, der geradezu besinnungslos den schalen Scheindifferenzierungen des Angebots folgt und aufgrund der technischen Innovationen dem Konsumenten eine Souveränität vorspiegelt, die er aufgrund fehlender Beurteilungskriterien gar nicht besitzt. Dazu kommt, daß die musikalischen Angebote nicht nur als solche, sondern auch als mediale Begleitinstrumentarien unserer gesamten Lebenssphäre aufokktruiert werden, damit letztlich tatsächlich jene akustischen Müllhalden zu unseren Lebensräumen geworden sind, denen zu entgehen kaum jemand gelingt. Daß es soweit kam, ist ein Ergebnis der gesellschaftlichen, politischen, ästhetischen und technischen Entwicklung, gegen die sich zu wehren entsprechende Konzepte fehlen, respektive nicht ausreichend sind.

### Anmerkungen

- 1 A.E.I.O.U. – Mythos Gegenwart. Der österreichische Beitrag, hg. von Paul Kruntorad, Wien 1985, 196-209.
- 2 Manfred Wagner, Kultur und Politik – Politik und Kunst, Wien 1991.
- 3 Rudolf Burger, Die Heuchelei in der Kunst, in: Wespennest 113 (1999), 8-16.
- 4 Manfred Wagner, Mozart 1988, in: Collectiana Mozartiana, hg. von der Mozartgemeinde Wien, Tutzing 1988, 9-12.
- 5 Harald Kaufmann, Fingerübungen, Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien 1970, 24-43.
- 6 Manfred Wagner, Musik zwischen Funktion und Form – Auftragswerke im Längsschnitt der Geschichte, in: ÖMZ Millenium Spezial, Wien 2000, 19-27.
- 7 Manfred Wagner, Anton Bruckner – Werk und Leben, Wien 1995, 87 f.
- 8 Guiseppe Antonio Carpani, Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere celebre maestro Giuseppe Haydn. Mailand 1812, 69.
- 9 Rudolf Flotzinger, Geschichte der Musik in Österreich: Zum Lesen und Nachschlagen. Graz-Wien-Köln 1988, 68.
- 10 Leo Karl Gerhartz, Oper. Laaber 1983, 11-17.
- 11 Manfred Wagner, Austromarxismus und Kulturideologie, in: Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik, hg. von Hartmut Krones, Wien 1999, 43-49.
- 12 Manfred Wagner, Georg Eisler, Josef Secky und Harald Sterk, Die unbekannt Sammlungen. Materialien zur staatlichen Kunstförderung in Österreich, Wien 1979.
- 13 Unter Allegorie versteht man in diesem Zusammenhang die bildliche Darstellung eines abstrakten Begriffes oder einer an sich unanschaulichen Vorstellung oder eines Vorstellungskomplexes.
- 14 Eduard Gugenberger und Roman Schweidlenka, Die Fäden der Nornen. Zur Macht der Mythen in politischen Bewegungen, Wien 1993, 50-53.
- 15 Léon Poliakov, Der arische Mythos, Wien 1986, 105 f.
- 16 Siehe hierzu aus christlicher Sicht: Torben Christensen, Christus oder Jupiter. Der Kampf um die geistigen Grundlagen des Römischen Reiches, Göttingen 1981; aus gegnerischer

- Anschauung: Karl Heinz Deschner, Kriminalgeschichte des Christentums. Band 1: Die Frühzeit, Reinbek bei Hamburg 1986.
- 17 Manfred Wagner, Fidelio von Ludwig van Beethoven, in: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper 1988.
  - 18 Theophil Antonicek, Die Vollendung des Barock, in: Musikgeschichte Österreichs 2, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Wien-Köln-Weimar 1995, 18-48.
  - 19 Rudolf Flotzinger, Fux-Studien, Graz 1985, 3-15.
  - 20 Manfred Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart. Symphonie C-Dur KV 551. Jupitersymphonie. Einführung und Analyse, Mainz 1979, 97-111.
  - 21 Manfred Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart. Symphonie g-moll KV 550. Einführung und Analyse, Mainz 1981, 87.
  - 22 Manfred Wagner, Der unbekannt Beethoven, in: Kasseler Musiktage 1997. Durch Nacht zum Licht – eine verlorene Hoffnung, Ludwig van Beethoven, 65-77.
  - 23 Manfred Wagner, Franz Schubert. Sein Werk – sein Leben, Wien 1996, 129-136.
  - 24 Hartmut Zelinsky, Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976, Frankfurt am Main 1976.
  - 25 Manfred Wagner, Die Konstruktion des Nationalen, in: Zeit-Wart Gegen-Geist. Festschrift für Sigrid Wiesmann, hg. von Hannes Grosseck und Thomas Reischl, Wien 2001, 26 f.
  - 26 Eduard Hanslick, Aus meinem Leben, Nachdruck Kassel-Basel 1987, 215-330.
  - 27 Manfred Wagner, Als die Musik sich von der Kunst entfernte..., in: Österreichische Musikzeitschrift 2/2001, 22-30.
  - 28 Wagner, Der unbekannt Beethoven. a.a.O., 65-77.
  - 29 Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt-Berlin-Wien 1958, 12.
  - 30 Theodor W. Adorno, Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 3. Aufl. Göttingen 1963, 7 f.
  - 31 Manfred Wagner, Die Harmonielehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1973, 9-45.
  - 32 Manfred Wagner, Kultur seit 1945, in: Musikgeschichte Österreichs 3: Von der Revolution zur Gegenwart, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Wien, 1995, 251-260.
  - 33 Wagner, Die Konstruktion des Nationalen. a.a.O., 26 f.
  - 34 Reinhard Baumgart, Kampf mit dem eigenen Schatten, in: Richard Wagner – ein deutsches Ärgernis, hg. von Klaus Umbach, Reinbek bei Hamburg 1982, 60 f.
  - 35 Manfred Wagner, Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung durch Musik, in: Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus, hg. von der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, Wien 1985, 315 f.
  - 36 Adorno, Dissonanzen. a.a.O., 7 f.
  - 37 Wagner, Kultur seit 1945. a.a.O., 251 f.
  - 38 Wagner, Als die Musik sich von der Kunst entfernte... a.a.O., 22-30.
  - 39 Max Reinhardt, Rede über den Schauspieler. Vortrag, gehalten 1928 an der Columbia University, in: Über Schauspielkunst, Berlin 1973.